

Werke für Violoncello und Klavier
von Richard Strauss, Francis Poulenc, Wolfgang Rihm



Benedict Kloeckner, Violoncello
José Gallardo, Klavier

Werke für Violoncello und Klavier

von Richard Strauss, Francis Poulenc, Wolfgang Rihm

Benedict Kloeckner, Violoncello

José Gallardo, Klavier

Richard Strauss (1864–1949)

Sonate für Violoncello und Klavier F-Dur op. 6

- | | |
|--------------------------------|---------|
| 01 Allegro con brio | (09'17) |
| 02 Andante ma non troppo | (08'36) |
| 03 Finale. Allegro vivo | (08'49) |

Francis Poulenc (1899–1963)

Sonate pour violoncelle et piano op. 143

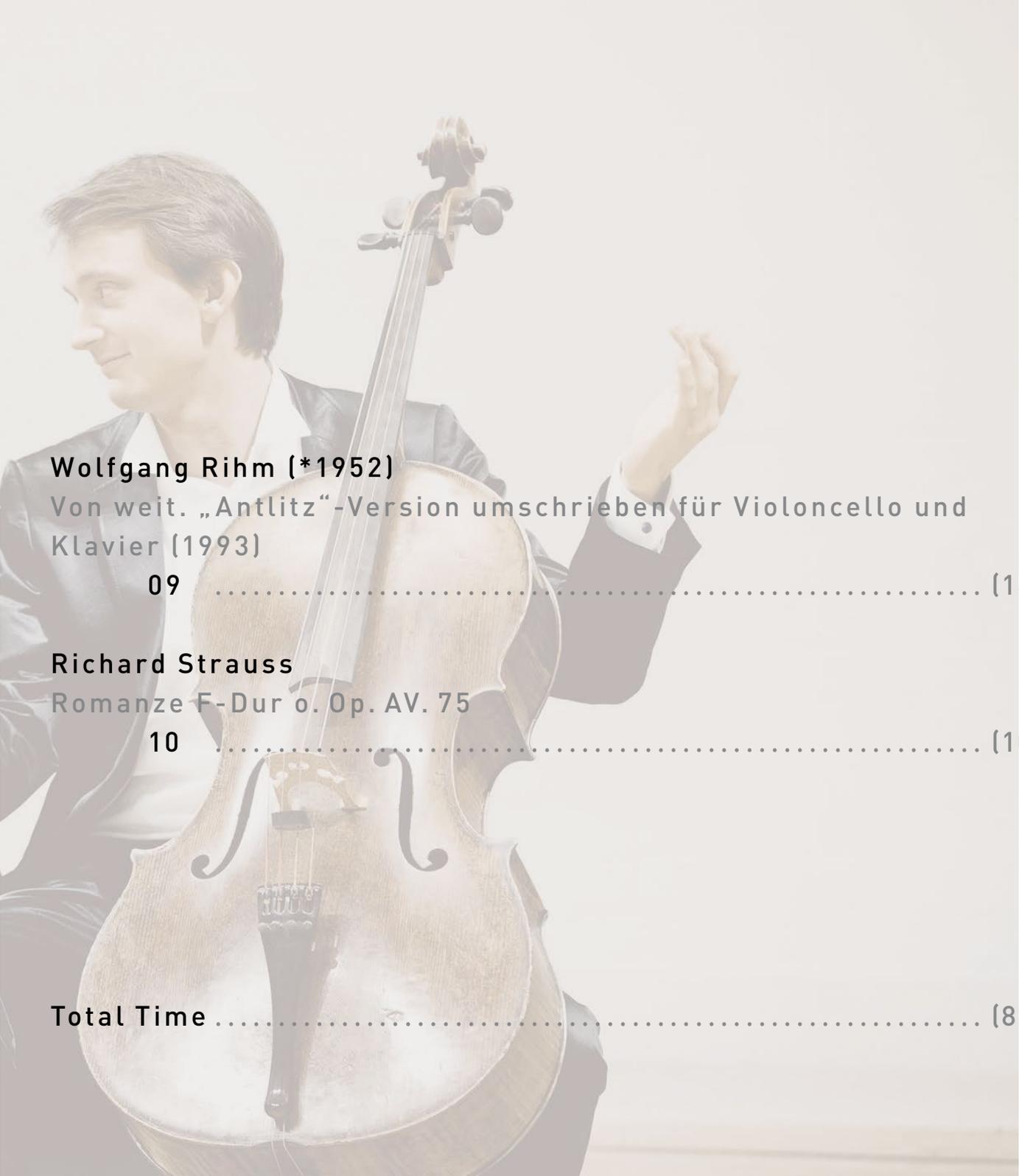
- | | |
|------------------------------------|---------|
| 04 Allegro – Tempo di Marcia | (06'14) |
| 05 Cavatine | (07'09) |
| 06 Ballabile | (03'44) |
| 07 Finale | (07'16) |

aus: Deux Poèmes de Louis Aragon, FP 122

- | | |
|--|---------|
| 08 Nr. 1. „C.“ („J'ai traversé les ponts de Cé“) | (03'39) |
|--|---------|

Bearbeitung für Violoncello und Klavier: Benedict Kloeckner





Wolfgang Rihm (*1952)

Von weit. „Antlitz“-Version umschrieben für Violoncello und Klavier (1993)

09 (15'50)

Richard Strauss

Romanze F-Dur o. Op. AV. 75

10 (10'34)

Total Time (81'14)



Musiker der Zukunft in der Autostadt in Wolfsburg

Was im Jahr 2003 als internationales TanzFestival begann, hat sich inzwischen zu einem vielseitigen und hochkarätig besetzten Festspiel entwickelt: die *Movimentos Festwochen* der Autostadt in Wolfsburg. Neben Tanzcompagnien aus aller Welt bringt *Movimentos* mit Jazz-, Pop- und Klassikkonzerten, szenischen Lesungen und Workshops internationale Spitzenkultur nach Wolfsburg.

Weltbekannte Künstler wie die Pet Shop Boys, Abdullah Ibrahim, Sting, Joe Cocker, Kraftwerk, Rammstein, B. B. King und Peter Gabriel waren bereits zu Gast im ziegelsteinroten, teils stillgelegten KraftWerk des Volkswagen Konzerns, der Hauptspielstätte von *Movimentos*.

Doch nicht nur international etablierte Größen bereichern die Konzerte, sondern auch begabte junge Musiker aus dem Bereich der Klassik, die sich noch am Anfang ihrer Karriere befinden. Während der Sonntagsmatineen überzeugen sie mit ihren mutigen und souveränen Interpretationen. Die Autostadt engagiert sich für diese jungen Talente, die bereits erste Schritte einer vielversprechenden Laufbahn gegangen sind. Ihnen, den Musikern der Zukunft, widmet sich unsere *Movimentos Edition*.

www.autostadt.de

„Ich habe nun mal eine Obsession für das Cello“

Der Cellist Benedict Kloeckner über seinen Frühstart und die frühreife Gründung eines eigenen Festivals

? Sie gehen mit Anne-Sophie Mutter auf Welttournee, gastieren in der Berliner Philharmonie. Sie sind also schon ziemlich weit oben auf der sogenannten Karriereleiter; dennoch studieren Sie weiter an der Kronberg Academy und der Frankfurter Musikhochschule. Was wollen Sie noch lernen?

BK Zunächst einmal will ich den Master of Music machen. Das habe ich mir immer schon vorgenommen. Und an der Kronberg Academy habe ich die Möglichkeit, mit den Großen der Musik, Künstlern wie Christoph Eschenbach, Gidon Kremer oder Yuri Bashmet, aber auch mit meinem Lehrer Frans Helmerson intensiv zusammenzuarbeiten. Das ist unglaublich inspirierend und motivierend, aber nicht selbstverständlich. Solche Persönlichkeiten als Mentoren zu haben, ist ein Glück. Denn sie beobachten wohlwollend, aber ohne falsche Rücksicht, meine künstlerische Entwicklung. Korrigieren, wo etwas zu korrigieren ist. Ihr ehrliches Urteil beispielsweise über meine musikalische Ausdrucksform, auch wenn es einmal nicht so schmeichelhaft ausfällt, ist die beste Unterstützung meiner Karriere.

? Ihre berufliche Ausbildung haben Sie von Anfang an recht stürmisch betrieben. Noch während der regulären Schulzeit haben Sie sich an der Musikhochschule in Karlsruhe als

Jungstudent eingeschrieben. Sie mussten dafür Woche für Woche strapaziöse Reisen von Ihrem Wohnstädtchen Neuhäusel im Westerwald nach Karlsruhe in Kauf nehmen.

BK Das war zwar eine Strapaze, aber ich habe sie gerne auf mich genommen. Schließlich war es mir gelungen, bei keinem Geringeren als bei Professor Martin Ostertag angenommen zu werden. Wie sehr er mich menschlich wie musikalisch gefördert und geprägt hat, wird mir erst jetzt so richtig bewusst. Er hat mir das technische und musikalische Rüstzeug an die Hand gegeben, das es mir ermöglicht, meine künstlerischen Vorstellungen so auszudrücken, wie ich sie heute ausdrücken kann.

? Üblicherweise wird bei einem solchen Frühstart die Allgemeinbildung vernachlässigt.

BK Das mag so sein. Aber ich konnte die über meine musikalische Ausbildung hinausgehenden schulischen Erfordernisse zur Zufriedenheit meiner Lehrer am Gymnasium erledigen. Ich habe ein anständiges Abitur gemacht.

? Wenn Sie vom Schulunterricht nach Hause kamen, habe ich mir sagen lassen, hätten Sie die Schultasche hingeschmissen, das Cello ausgepackt und zu Üben begonnen. Das Üben war für Sie gewissermaßen Ihr Kinderspiel und das Cello Ihr Spielzeug.

BK Ja, so ähnlich war es wohl. Ich hatte und habe nun mal eine Obsession für das Cello. Und damit habe ich mir einen sehr arbeitsintensiven Tagesablauf aufgehalst. Ohne Disziplin wäre das nicht zu bewältigen gewesen. Aber seien Sie unbesorgt, die jugendlichen Vergnügen, die Verrücktheiten und Abenteuer haben auch in meinem Lebenslauf einen Platz. Sie

sind für die Entwicklung einer Künstlerpersönlichkeit ebenso wichtig wie das tägliche Üben oder das Interesse für andere Künste, für Literatur und Malerei.

? Das rastlose Üben hat sich ja ausgezahlt. Sie können heute von sich sagen: Ich kann mich ganz und gar auf den Geist eines Stückes konzentrieren, die Finger machen Ihre Arbeit von selbst. Das heißt doch wohl: Sie haben keinerlei technische Probleme beim Spielen?

BK So einfach ist das nun auch wieder nicht. Technische Herausforderungen gibt es selbstverständlich immer wieder. Aber dafür die richtigen Lösungen zu finden, damit es bei den Auftritten tatsächlich nur noch um Musik geht, das ist es, was ich bei Martin Ostertag gelernt habe. Dieses Gefühl der Leichtigkeit, der Unbeschwertheit von „materiellen Problemen“ ist es, was mir den „besonderen“ Musikmoment ermöglicht und dem Publikum Genuss beschert.

? Cellospielen, haben Sie einmal gesagt, sei für Sie mehr als nur ein Beruf. Aber Sie müssen damit doch Ihren Lebensunterhalt verdienen?

BK Das schon. Aber die finanzielle Befriedigung kann niemals mit der ideellen, künstlerischen mithalten.

? Das sagt sich so leicht dahin.

BK So ist es aber. Wenn Sie Beruf durch Berufung ersetzen, bin ich einverstanden.

? Sie spielen auf einem Cello von David Tecchler aus dem Jahre 1720. Kein schlechtes Instrument, aber gibt es denn keinen Förderer, der Ihnen eine Stradivari zur Verfügung stellt? Sie sind doch sonst mit Fördermaßnahmen reichlich begünstigt.

BK Das wäre natürlich wirklich wünschenswert. Ich spiele im Moment zwar eine Stradivari, die mir aber nur geliehen wurde. Der Verbleib des Instruments ist aber leider zeitlich befristet. Es wäre schön, wenn sich danach ein Förderer fände, der mir wieder zu einem großen Instrument verhelfen würde. Ich habe vor, mich noch einigen Wettbewerben zu stellen und da spielt ja auch die Qualität eines Instrumentes eine große Rolle.

? Wettbewerbe scheinen heutzutage im Leben junger Musiker eine besondere Rolle zu spielen. Wer nicht an Wettbewerben teilnimmt, hat wohl keine Chance weiterzukommen. Sie haben viele Preise bekommen, unter anderen den karrierefördernden Grand Prix Emanuel Feuermann. Sie waren damals gerade 19 Jahre alt. Feuermann verblüffte mit einem leichten, lockeren, mühelosen Spiel und einer damals nicht selbstverständlichen technischen Perfektion. Ist er das ganz große Vorbild Ihrer Cellisten-Generation?

BK Das kann ich mit einem knappen „Ja“ beantworten. Seine bewundernswerte Technik, seine Leichtigkeit im Spiel, seine Musikalität haben die gesamte Cellowelt revolutioniert.

? Musikhochschulen und Wettbewerbe bestätigen, dass es in der Nachfolge von Feuermann noch nie so viele hochbegabte, junge Cellisten gegeben hat wie derzeit. Was muss einer wie Sie tun, um sich von dieser Schwemme abzuheben?

BK Ich halte nicht viel von „Unique-Selling-Point“-Strategien mancher Musik-PR-Strategen. Dieses bemühte „Anders-Sein“ um jeden Preis kann langfristig das Publikum nicht fesseln.

Ich bin vielmehr überzeugt, dass man nur mit Leidenschaft für Qualität, mit Demut vor dem Komponisten und einer immerwährenden Neugier auf neue Konzertformate, auf unbekannte Komponisten und ungewöhnliche Interpretationen letztlich das Publikum fesseln kann.

? Wenn man Ihre Konzert-Agenda liest, kommt man zum Schluss, dass die Kammermusik in den Vordergrund gerückt ist. Das hat Sie wohl auch dazu verführt, in Ihrer Heimat ein eigenes Kammermusikfestival zu gründen. Ist das nicht eine zu frühreife Herausforderung?

BK Die verlockende Möglichkeit, mit Freunden zu musizieren, hat mich wirklich dazu inspiriert. Aber auch meine Lust mit neuen Programmideen und neuen Konzertkonzepten zu experimentieren, haben ihren Teil dazu beigetragen. Ich hoffe überdies, mit meinem Festival einen interessanten Beitrag zum regionalen Kulturleben meiner Heimatstadt Koblenz zu leisten und dass es mir gelingt, auch Menschen anzulocken, die normalerweise nicht in den Tempeln des klassischen Musikbetriebs zu finden sind.

? Daran zweifelt zumindest Ihr Lehrer Martin Ostertag nicht. Klingt es nicht wie ein wundersamer Celloton in Ihren Ohren, wenn er von Ihnen sagt: „Er fasziniert sein Publikum jetzt schon mehr als die meisten großen Künstler. Er ist der ausdrucksstärkste Junge, der mir je begegnet ist.“

BK Martin Ostertag hat seit unserer ersten Begegnung 2003 an mich geglaubt und mich stets ermutigt, ungeachtet aller Erfolge und Misserfolge, trotz aller Hindernisse, Verführungen und kommerzieller Einflüsterungen nur meinen eigenen künstlerischen Weg zu verfolgen, dabei mich selbst und meine Karriere nie wichtiger zu nehmen als die Musik. An diese Maxime will ich mich halten.

Das Gespräch führte Felix Schmidt



Die goldene Ära

Cellowerke von der Belle Epoque bis zur Postmoderne

Als um 1880 der Gymnasiast Richard Strauss seine ersten kompositorischen Gehversuche machte, begann auch die goldene Ära des Violoncellos: Bis dahin hatten die Komponisten die Geige als „Königin der Streichinstrumente“ behandelt, nun sahen sie das wandlungsfähige Tenorinstrument der Geigenfamilie mit neuen Augen. Sein großer Tonumfang, der vom Bassregister bis in die Sopranlage führt, sein warmer Klang und dessen oft beschworene Ähnlichkeit mit der menschlichen Stimme schienen geeignet, die Klangvorstellungen des modernen Menschen in all ihrer Vielschichtigkeit besonders gut zu verwirklichen.

In den gut hundert Jahren, die zwischen dem stürmischem Jugendwerk von Richard Strauss und Wolfgang Rihms verinnerlichter Schumann-Reflexion liegen, hat sich nicht nur die große Welt völlig verändert, sondern auch der verhältnismäßig kleine Kosmos des abendländischen Musiklebens. Der Blick auf die Werke von Richard Strauss ist auch der Blick auf die von Stefan Zweig beschworene „Welt von gestern“, mit Francis Poulencs Cellosonate tauchen wir ein in die Epoche des Faschismus und des zweiten Weltkriegs, Wolfgang Rihms *Von weit* schließlich ist ein Kind unserer eigenen, zersplitterten, nachideologischen Zeit.

I Die Welt von gestern

Vollgriffig stürzt sich Richard Strauss in sein erstes großes Duo, die *Sonate für Violoncello und Klavier F-Dur op.6*: Cello und Klavier eröffnen mit großen Akkorden, das Klavier präsentiert in mehreren Anläufen das akkordische erste Thema, das Cello übernimmt mit einem zweiten, gesanglichen Gedanken, der in ein Wechselspiel mit dem Klavier mündet. Der junge Komponist hat bereits das Selbstbewusstsein, die Strukturen der Sonate – erstes Thema, Überleitung, zweites Thema – aufzubrechen, sie dramatisch zuzuspitzen: Man ahnt den späteren Schöpfer großer Werke für das Musiktheater und leidenschaftlicher musikalischer Dichtungen. Aber noch verlässt er sich auf das ästhetische Urteil seines Vaters, eines passionierten Wagner-Hassers und bleibt in den Bahnen der klassischen und romantischen Vorväter. Er genießt die umfassende Bildung, die eine Stadt wie München für Kinder aus gutem Hause bereit hielt, geht in die Oper und in Shakespeares Theaterstücke und schreibt, wie es sich gehört, ein Streichquartett, Klavierstücke und einen Festmarsch für Orchester.

Die Cellosonate besteht (ebenfalls wie es sich gehört) aus drei Sätzen, der zweite, langsame Satz steht in der Paralleltonart des Kopfsatzes, in d-Moll: Auf den schreitenden, dunkel gefärbten A-Teil folgt ein schwärmerischer, von drängenden Triolen geprägter Mittelteil, der wieder in die Schwere des Beginns zurückführt. In einer Zeit, in der den Missständen in den großen Städten Europas mit städtebaulichen und sozialpolitischen Plänen zuleibe gerückt wird, in denen ein Émile Zola die Wunden der Gesellschaft offenlegt und versucht, sie in der großen *Rougon-Macquart*-Romanreihe literarisch zu fassen, sucht man auch in der Musik nach übergeordneten Bögen, dem großen Ganzen: Strauss beendet die Sonate mit einem mitreißenden Finale, dessen Hauptthema an das des ersten Satzes anknüpft und in dem er verschiedene traditionelle Formen –

melodisch-rhythmisch dominierte Passagen wechseln sich mit durchführungsartigen, kontrapunktischen Teilen ab – zu einem vielschichtigen Ganzen verknüpft.

Auch in der Romanze F-Dur, die Richard Strauss zur selben Zeit (1883) für seinen Cousin schrieb, geht er neue Wege: Die normalerweise schlichte Form dieser Gattung wird aufgebrochen und man hat in den aufgewühlten, rezitativisch angehauchten Passagen der Mittelteile das Gefühl, Opernfiguren zu begegnen, die hier ihre Kämpfe austragen. Und die unendliche Ruhe des singenden Cellos, sowohl zu Beginn, als auch zum Schluss, lässt schon die Schluss-Szene des *Rosenkavalier* vorausahnen, in der für die Hauptpersonen einige Momente lang die Zeit stehen zu bleiben scheint.

II Erinnerung und Selbstvergewisserung

Stefan Zweigs „Welt von gestern“ ist für den gebürtigen Pariser Francis Poulenc das „Verlorene Paradies“ der Belle Epoque, das er Zeit seines Lebens vermisst. Er leidet unter dem Trauma des Ersten Weltkriegs, ist ein Getriebener zwischen Askese und Sinnenlust, zwischen Männern und Frauen, zwischen Nostalgie und Fortschrittsglauben, zwischen dem Kontrapunkt der Renaissance und den grellen Farben der Jahrmarkts-Orgel. Musik gründet für ihn stets in eigenen Gefühlen, Erfahrungen, Phantasien – sie ist Erinnerung und Selbstvergewisserung, Reminiszenz und Kraftquelle. Um eine wehmütige Erinnerung an das alte Frankreich geht es auch in Louis Aragons Gedicht über ein französisches Dorf an der Loire, das während der deutschen Besatzung an der Grenze vom freien zum besetzten Frankreich lag: Poulenc schreibt sein Lied C. („*J'ai traversé les ponts de Cé*“) auf diesen Text in den Jahren 1945 und 1946, als die Brücken über die Loire, die Wege in die Freiheit, wieder offen sind.

Als Poulenc 1940 erste Skizzen zu einer Cellosonate anfertigt, haben Psychoanalyse und Naturwissenschaft, Fließband und Bevölkerungsexplosion, russische Revolution und der „Große Krieg“ von 1914–1918 die Welt für immer verändert, ein Zweiter Weltkrieg nimmt seinen Verlauf, im Juni 1940 fällt Paris in die Hände der Deutschen. Erst 1948 nimmt Poulenc die Komposition an der Sonate wieder auf und beendet sie im selben Jahr. Angeregt durch den Widmungsträger, den großen Cellisten Pierre Fournier, der das Werk in seiner Urgestalt 1949 erstmals gespielt hatte, revidiert der Komponist es 1953 und veröffentlicht es als *Sonate pour violoncelle et piano op. 143*.

Die Widersprüchlichkeiten der Zeitläufe, aber auch diejenigen, die die Persönlichkeit Poulencs ausmachen, finden sich in dieser Sonate vereint: Die vier Sätze bilden zwar ein großes Ganzes, sie schreiten aber nicht nur die menschlichen Emotionen in ihrer Bandbreite aus, sondern machen auch einen Streifzug durch unterschiedliche musikalische Sprachen, Gattungen und Zeiten. Der erste Satz, mit *Tempo di Marcia* überschrieben, fällt mit der Tür ins Haus, nimmt uns mit auf den Rummelplatz, bietet ein Kaleidoskop an Charakteren und Themen, die immer und immer wieder in neuen Kostümen erscheinen: Pierrot und Colombine, man liebt, neckt und versteckt sich.

Wie eine ferne Erinnerung an das Klavierkonzert des von Poulenc verehrten Maurice Ravel beginnt der zweite Satz: In einem „leuchtenden Feld aus Klang“, so die Partitur, schimmern fast überirdisch die Akkorde des Klaviers. Über dem Satz steht *Cavatine*, eigentlich die Bezeichnung für eine einfache zweiteilige Opern-Arie, hier allerdings finden sich die beiden Duo-Partner in schmerzlich-sehnsuchtsvollem Zwiegespräch, das am Ende in der Ferne verschwindet, aus der es kam. Von der Opernbühne zum Tanz: *Ballabile* heißt der dritte Satz. In der rustikalen Tradition des beethovenschen Scherzos ist der Jahrmarkt, auf den uns Poulenc mitnimmt, vielleicht noch eine Spur rustikaler

als im ersten Satz, die Freude noch kindlicher, die Karussells drehen sich noch schneller. Die Fallhöhe bei Poulenc jedoch ist groß: Mit feierlich-punktierten Rhythmen beginnt das *Finale*, wie eine französische Ouvertüre, oder ein Rezitativ in einer tragischen Oper. Leere Quinten und Quarten, tremolierte Flageolets und harsche Dissonanzen schaffen eine geisterhafte Atmosphäre. So ganz mag man die an eine barocke Gigue gemahnende Spielfreude des anschließenden *Presto* nicht glauben. Und tatsächlich wird sie immer wieder unversehens unterbrochen, von beißenden Marsch-Rhythmen, die das Kommando übernehmen, bevor sie den Satz fast zum Stillstand bringen: Erinnerungen an den ersten Satz, ein letztes Aufbäumen, ein fernes Auspendeln im Dreiertakt – die unbarmherzigen Akkorde der Einleitung machen dem Spuk ein Ende.

III Reflexion und Innerlichkeit

Nach dem Zweiten Weltkrieg gab es eine Zeit, in der einige wenige musikästhetische Ansichten als modern galten: Wer mit ihren führenden Vertretern – mochten sie nun Adorno, Boulez oder Stockhausen heißen – nicht einverstanden war, galt in der Fachwelt nicht als avantgardistisch. Die Ausläufer dieser Ära erlebte der junge Wolfgang Rihm, der ab 1970 die schulbildenden Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik besuchte, auf denen die Elite der Neuen Musik sich praktisch und theoretisch austauschte. Die Zeit der Dogmen ist jedoch vorbei, als der bereits vierzigjährige Wolfgang Rihm 1992 das Stück *Antlitz* für Violine und Klavier schreibt, das er ein Jahr später für Violoncello und Klavier umarbeitet, nun unter dem Namen *Von weit*. „*Antlitz*“-Version umschrieben für Violoncello und Klavier . Vorbei auch die Zeit, in der die Musik abstrakt zu sein hatte, möglichst keine Bezüge auf Tradition oder Vergangenheit aufweisen durfte: Rihm knüpft in seinem eigenen Schaffen, wie auch in *Von weit*, immer wieder Verbindungen

zu eigenen früheren Arbeiten und zieht Inspiration aus künstlerischen oder philosophischen Werken anderer – besonders wichtig sind Paul Celan, Antonin Artaud und Friedrich Nietzsche. Die Erinnerung an etwas Vergangenes in *Von weit* scheint allerdings keine persönliche, konkrete mehr zu sein, sondern sie wird selbst zum Thema des Stückes. „Es ist kein Visuelles gesucht, sondern der Klang ist das Gesuchte,“ so sagt Rihm selbst: Eine leere Quinte im Klavier, ein vorsichtiges Flageolett im Cello sind der Ausgangspunkt für ein gegenseitiges Umkreisen, in dem die Stille, der Nachklang, das Vorhören einen größeren Raum einnimmt als der Klang – dies mögen Rückbezüge auf Schumanns Charakterstücke sein, die dem einzelnen Affekt bis in den letzten Winkel, bis in die kleinste Gefühlsregung nachspüren, jedem Gefühl damit einen großen, eigenen Klangraum eröffnen. Mit modernsten klanglichen Mitteln wird hier der Bogen zurück geschlagen in eine langsamere Zeit, in die Zeit „von gestern“, man verspürt vielleicht sogar eine fast romantische Sehnsucht nach den inneren Räumen, die Robert Schumann und seinesgleichen mit ihrer Musik aufzuschließen vermochten.

Tilman Böttcher

Am besten zu zweit

Der Pianist José Gallardo ist ein beehrter Begleiter

Wer wissen will, wo sich der Pianist José Gallardo auf seinen musikalischen Weltumrundungen gerade aufhält, muss nur aufmerksam seine Botschaften verfolgen, die er über das globale Kontakt-Organ „Facebook“ verbreitet. Heute noch in Kronberg, morgen schon in Tokio. Er ist fast nie allein unterwegs, denn meist begleitet er einen Geiger oder Cellisten am Klavier. Vor allem die Streicher seiner Generation wollen ihn an ihrer Seite haben – so auch der Cellist Benedict Kloeckner, mit dem er nun auch diese CD eingespielt hat. Gallardo ist am besten zu zweit.

Schon während seiner Studienzeit entdeckte Gallardo seine Vorliebe für das Zusammenspiel mit anderen Musikern, was jedoch nicht bedeutet, dass er nicht auch als Solist seine Meriten hätte. Von internationalen Klavierwettbewerben brachte er mehrfach erste Preise mit nach Haus. Daheim fühlt er sich nun in Deutschland. Als der in Buenos Aires aufgewachsene Gallardo 1992 sein Klavierstudium in Mainz beendet hatte, beschloss er, in Europa zu bleiben, „weil es Musiker hier etwas leichter haben“. Mittlerweile hat er in Augsburg seinen Wohnsitz genommen, wo er seit 2008 am Leopold-Mozart-Zentrum der Universität lehrt – wenn er nicht gerade auf Reisen ist.





Musicians of the future perform at Wolfsburg's Autostadt

From its beginnings in 2003 as an international dance festival, to its evolution as a fully-fledged festival: *Movimentos*—the Autostadt Festival Weeks features a vast spectrum of events. In addition to international dance companies, *Movimentos* brings jazz, pop and classic concerts, dramatic readings and workshops to Wolfsburg.

The partially decommissioned, listed redbrick *KraftWerk* (power station), which has hosted artists such as the Pet Shop Boys, Abdullah Ibrahim, Sting, Joe Cocker, Kraftwerk, Rammstein, B. B. King, and Peter Gabriel is the main location for this prestigious festival.

However the festival also supports young musicians who are in the process of launching their careers. The Sunday matinée and soirée concerts showcase the talent of an extraordinary group of men and women. The Autostadt is committed to supporting promising young talent as they set out on a bright future as concert artists. The *Movimentos Edition* is dedicated to these musicians of the future.

www.autostadt.de

“I am simply obsessed with the cello”

Cellist Benedict Kloeckner about his early start and the precocious step of starting his own music festival

? You are going on a world tour with Anne-Sophie Mutter and performing at the Berliner Philharmonie. In other words, you are already quite high up on the so-called career ladder; and yet you continue to study at the Kronberg Academy and the Frankfurt Musikhochschule. What more do you want to learn?

BK First of all, I want to earn my Master of Music degree. I have always wanted to do that. And at the Kronberg Academy I have the opportunity to work intensively with outstanding artists such as Christoph Eschenbach, Gidon Kremer or Yuri Bashmet, but also with my teacher Frans Helmerson. That is unbelievably inspiring and motivating, but not something to be taken for granted. To have such artists as mentors is a stroke of good fortune. For they watch over my artistic development with compassion but without false concern for my feelings. They correct me where correction is called for. Even if it is sometimes not so flattering, their frank opinion about, for example, my musical expression is the best way to support my career.

? You have carried out your professional training quite passionately right from the beginning. While still in your normal school years you enrolled at the Musikhochschule in Karls-

ruhe as an under-age student. To do this week after week you had to put up with a stressful journey from Neuhäusel in Westerwald, the small town where you lived, to Karlsruhe.

BK It's true that it was stressful, but I accepted that willingly. After all, I succeeded in being accepted to study with none other than Professor Martin Ostertag. I am only now coming to appreciate how much that helped and shaped me personally and musically. He taught me the technical and musical skills which make it possible for me to express my artistic ideas the way I am able to do today.

? Usually such an early start means that general education is neglected.

BK That may be the case. But I was able to complete the requirements for school over and above my musical training to the satisfaction of my teachers at high school. I had a respectable grade-point average.

? When you came home from school, I have been told you would throw down your school bag, get out your cello and start practicing. Practicing was in a certain sense a childhood game for you, and the cello was your toy.

BK Yes, it was about like that. I had and still have an obsession with the cello. And as a result I saddled myself with a very heavy schedule each day. It wouldn't have been possible to do it without discipline. But don't worry, youthful pleasures, crazy escapades and adventures also had their place in my life. I regard them as just as important for an artistic temperament as daily practice or interest in other art forms, literature and painting.

? Ceaseless practice has paid off, though. You can say about yourself today: I can focus on the spirit of a piece of music; my fingers play the notes of their own accord. Does that mean you have no technical difficulties at all when you play?

BK It is not as easy as all that either. Of course I encounter technical challenges again and again. But finding the right solution for them so that the music alone stays in focus is what I learned from Martin Ostertag. This carefree feeling of ease without a concern for “material problems” is what makes the “special” musical moment possible for me and gives audiences pleasure.

? You once said that playing the cello is more to you than just a job. But it’s still true that you have to earn your living with it.

BK Yes, that’s true. But financial satisfaction can never match spiritual and artistic satisfaction.

? That seems so easy to say...

BK But that is the way it is. If you called it a vocation instead of a profession, then I would agree.

? You play a 1720 David Tecchler cello. Not a bad instrument, but is there no sponsor who will make it possible for you to have a Stradivari? After all, you are generously supported by grants and scholarships.

BK Of course, that would certainly be desirable. At the moment I play a Stradivari on loan to me. Unfortunately, though, the instrument has to be returned at some point. It would be nice to find a sponsor who would enable me to have a great instrument again. I plan to take part in a few more competitions and the quality of the instrument is crucial in this regard.

? Competitions seem to play a special role in the life of young musicians today. Those who don't take part in competitions probably have no chance of advancing their career. You have won many awards including the Grand Prix Emanuel Feuermann, which is a career booster. You had just turned 19 at the time. Feuermann astonished people with his easy, relaxed, effortless playing and technical perfection not commonly heard at the time. Is he the great model for your generation of cellists?

BK I can answer that with a simple "Yes." His admirable technique, the light touch of his playing, his musicality revolutionized the entire cello world.

? Music colleges and competitions confirm that since Feuermann there have never been as many gifted young cellists as now. What does someone like you have to do to set yourself apart from so many others?

BK I don't think much of the "unique selling point" strategies of some concert artist promoters. This striving "to be different" at all cost cannot captivate audiences in the long term. I am convinced that, ultimately, you can only captivate audiences through passion for a high standard, a sense of humility towards composers, and constant curiosity about new concert formats, forgotten composers and unusual interpretations.

? A look at your upcoming recitals tells me that chamber music has moved into the foreground. This probably also seduced you into founding your own chamber music festival in your hometown. Isn't that too early a challenge?

BK The temptation of having a chance to make music with friends was what really inspired me. But my desire to experiment with new programming ideas and concert approaches also played a part. In addition to that, I hope to contribute in an interesting way to cultural life in my home region and native city of Koblenz, and also hope I can successfully attract audiences not normally found in the temples of the classical music industry.

? At least your teacher Martin Ostertag has no doubt about that. Isn't it like a wonderful cello sound in your ears when he says about you: "He already fascinates his audiences more than most great concert artists. He's the most expressive guy I've ever met."

BK Martin Ostertag has always believed in me since we first met in 2003, and regardless of success or low moments, despite all hurdles, temptations and commercial enticements, he's always encouraged me to follow my own path as an artist and never to take myself or my career more seriously than music. I want to stick to this principle.

Interview by Felix Schmidt



The Golden Age

Cello works from the Belle Époque to Postmodernism

When still in secondary school Richard Strauss was making his first attempts at composing in about 1880, the golden age of the cello was also beginning: Until then, composers had regarded the violin as the “queen of string instruments,” but then composers began to view the versatility of the tenor string instrument with new eyes. Its broad range from deep bass to the soprano register, its warm tone and frequently noted similarity to the human voice seemed especially well-suited when rendering the ideal conception of sound for the modern age in all its rich variety.

In the 100 years between the tempestuous works of Richard Strauss’s youth and Wolfgang Rihm’s deeply personal reflection on Schumann, not only has the larger world changed completely but also the relatively small world of Western musical life. A look at the works of Richard Strauss is also a look at what Stefan Zweig called the “world of yesterday.” In Francis Poulenc’s Cello Sonata one is immersed in the age of Fascism and the Second World War, while Wolfgang Rihm’s *Von weit* is a child of our own divided post-ideological times.

I The world of yesterday

Richard Strauss launches himself into his first great duo, the *Sonata for Cello and Piano in F major, Op. 6*, with rich tonal urgency. The cello and piano begin with expansive chords followed by the piano performing the chord-based opening theme in several versions. This leads to the cello's second cantabile thought and a dialogue between the two instruments. The young composer already had the self-confidence to break down and dramatically exaggerate the structures of the sonata—its opening theme, transition and second theme: Signs of the later Strauss can be heard, the creator of impassioned symphonic poems and outstanding operas. But he still relied on the aesthetic judgment of a father who passionately detested Wagner, and stayed on the path marked out by his classical and romantic forefathers. He enjoyed the comprehensive education offered by a city like Munich for children from the bourgeoisie, went to operas and saw Shakespeare's plays, and as was expected of him, composed a string quartet, piano pieces and a festival march for orchestra.

The Cello Sonata consists of three movements (as is also proper); the second slow movement in D minor is in a parallel key to the main movement: The striding somber-toned A section is followed by an effusive middle section marked by forceful triplets which leads into the solemn atmosphere of the opening section. At a time when the undesirable conditions in Europe's major cities were being set right by urban planning and socio-political measures, when Émile Zola was exposing society's injustices and seeking to come to grips with them in the great *Rougon-Macquart* series of novels, the music world was searching for overarching structures, a synthesis: The sonata concludes with a rousing finale with a main theme reminiscent of the theme from the opening movement, in which various traditional forms—melodic and rhythmic passages alternating

with contrapuntal development-like sections—are combined into a multifaceted whole.

In the *Romance in F major*, which Richard Strauss composed for his cousin (1883), he also pursues a new path: The normally simple form of this genre is disrupted, and in the turbulent recitative passages in the middle section one can imagine operatic figures in conflict with each other. And the endless calm of the singing cello, both at the beginning and at the end, foreshadows the closing scene of the *Rosenkavalier*, where time momentarily seems to stand still for the main characters.

II Reminiscence and reassurance

For the Paris native Francis Poulenc, Stefan Zweig’s “world of yesterday” is the “lost paradise” of the Belle Époque which Poulenc missed all his life. He suffered the trauma of World War I, wavers between asceticism and voluptuousness, men and women, between nostalgia and belief in progress, and between the counterpoint of the Renaissance and the glaring colors of the barrel organ. For him, music is always based on his own feelings, experiences and fantasies—recollection and reassurance, reminiscence and a source of strength. Louis Aragon’s text about a French village on the Loire, that was directly on the border between free and occupied France during the German occupation, also involves a nostalgic recollection of old France: Poulenc wrote his song *C. („J’ai traversé les ponts de Cé“)* based on this text in the years 1945 and 1946, when the bridges over the Loire, the paths to freedom, were open once again.

When Poulenc completed his first sketches for a cello sonata in June 1940, psychoanalysis and natural science, the production line and the population explosion, the Russian revolution and the “Great War” from 1914 to 1918 had changed the world

forever, a Second World War was in progress, and Paris had fallen into German hands. Poulenc did not return to the composition of the sonata until 1948 and completed it that same year. At the suggestion of the person to whom the work was dedicated, the great cellist Pierre Fournier who had played it in its original form for the first time in 1949, the composer revised it in 1953 and published it as *Sonata for Cello and Piano, Op. 143*.

The contradictory events of the time and the conflicting elements of Poulenc's personality are united in this sonata: Although the four movements form a whole, they mark out not only the whole range of human emotions but also a voyage through various musical idioms, genres and periods. The first movement, *Tempo di Marcia*, gets right down to business, takes us to the fairground and offers a kaleidoscope of characters and themes appearing in new costumes over and over again: Pierrot and Colombine flirting, teasing and hiding.

The second movement begins like a distant memory of the piano concerto by Maurice Ravel, whom Poulenc admired: In a "radiant field of sound," as it is stated in the score, the piano chords glow almost transcendently. Entitled *Cavatine*, in keeping with the slow *cavatina* section of an aria, the duo partners enter into a dialog full of yearning that ultimately dies away in the distance from whence it came. From the opera stage to dance: the third movement is entitled *Ballabile*, suggesting a dance-like character. Poulenc takes us along to a village fair in the rustic tradition of the Beethoven scherzo, perhaps a little more rustic than in the first movement, with a joyousness even more childlike, merry-go-rounds turning even faster. With Poulenc, however, the tightrope is stretched high: The *Finale* begins with solemnly dotted rhythms, like a French overture or a recitative in a tragic opera. Open fifths and fourths, tremolo harmonics and strident dissonances create a ghostly atmosphere. One does not really want to believe so completely in the vivacity

of the following *Presto*, which is reminiscent of a Baroque gigue. In fact, the movement is constantly interrupted by harsh march rhythms which eventually predominate before bringing the movement almost to a halt: Recollections of the first movement, a final upsurge, a distant fading away in triple meter—the merciless chords of the introduction bring the haunting sequence to an end.

III Reflection and inwardness

After the Second World War, there was a time when certain musico-aesthetic views were regarded as modern: Anyone who did not agree with the leading representatives—Adorno, Boulez or Stockhausen—was regarded by specialists as not part of the avant-garde. The offshoots of this era were experienced by the young Wolfgang Rihm, who starting in 1970 took part in the ground-breaking Darmstädter Ferienkurse where the elite of New Music interacted in theory and in practice. However, the age of dogma had ended by 1992, the year 40-year-old Wolfgang Rihm composed *Antlitz* for violin and piano, which he arranged for cello and piano a year later, renaming it *Von weit* (an arrangement of the “*Antlitz*” version). Also gone was the time in which music had to be abstract and, preferably, not permitted to have any connection with tradition or the past: In his own oeuvre, Rihm constantly referred to his own earlier works, as he also did in *Von weit*, and drew inspiration from the artistic or philosophical works of others—with Paul Celan, Antonin Artaud and Friedrich Nietzsche especially important. However, the recollection of something from the past in *Von weit* does not seem to be something personal or concrete anymore, but is itself the theme of the piece. “Nothing visual is sought, instead sound is the object of pursuit,” says Rihm himself: An open fifth in the piano, a cautious harmonic tone played by the cello, these are point of departure for

a mutual circling in which the silence, the fading resonance, the anticipation take up more space than the sound itself. This may be a reference back to Schumann's character pieces, personal emotion experienced in its innermost recesses, the subtlest stirring of emotion, with every sentiment given its own broad sound space. Using the most modern tonal means, a slower time is revisited here, the time of "yesterday." One may even experience an almost romantic yearning for the intimate depths Robert Schumann and his contemporaries were able to explore in their music.

Tilmann Böttcher



An outstanding duo performer

Concert pianist José Gallardo is high in demand as an accompanist

If people want to know where pianist José Gallardo happens to be as he performs concerts around the world, all they need to do is check his Facebook wall. Today, still in Kronberg, tomorrow, already in Tokyo. He almost never travels on his own because he performs as an accompanist for a violinist or cellist. String players of his generation in particular want him by their side – including cellist Benedict Kloeckner, with whom he made this recording. Gallardo is outstanding performing duo recitals.

During his studies, Gallardo already discovered his predilection for giving recitals with other musicians, which does not necessarily mean he is without merit as a soloist. He has won several first prizes from piano competitions. A native of Buenos Aires, Gallardo earned a solo performance degree in Mainz in 1992 and decided to stay in Europe “because musicians have an easier time of it here.” In the meantime he has made Augsburg his home and has been on the faculty of the Leopold Mozart Centre of Augsburg University – if he doesn’t happen to be on a concert tour.

movimentos *edition*



Olivier Messiaen

Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité

Daniel Beilschmidt, Orgel

GEN 13276



Robert Schumann

Fantasiestücke op. 12

Fantasie C-Dur op. 17

Annika Treutler, Klavier

GEN 13272



Fagottkonzerte

von Antonio Vivaldi, Gordon Jacob, Jean Françaix
und Carl Philipp Emanuel Bach

Christian Kunert, Fagott
Kammerakademie Potsdam

GEN 12240



Klaviertrios

von L. v. Beethoven, K. Armstrong, J. Haydn und
F. Liszt

Kit Armstrong, Klavier
Andrej Bielov, Violine
Adrian Brendel, Violoncello

GEN 12239

movimentos *edition*



Oboenkonzerte

von J. S. Bach, G. Ph. Telemann, C. Ph. E. Bach

Ramón Ortega Quero, Oboe
Kammerakademie Potsdam
Peter Rainer, Konzertmeister

GEN 11209



Lamenti – furore e dolore

Arien von Gluck, Händel, Monteverdi, Purcell,
Vivaldi

Mareike Morr, Mezzosopran
Hannoversche Hofkapelle

GEN 10176



Streichquartette von Joseph Haydn und Bela Bartók

Quartetto di Cremona

GEN 10172



Joseph Haydn Konzerte für Violoncello und Orchester Nr. 1 & 2

Nicolas Altstaedt, Violoncello
Kammerakademie Potsdam
Michael Sanderling, Leitung

GEN 89148

movimentos *edition*



Französische Orgelmusik von A.-P.-F. Boëly und C.-B. Balbastre

Maxime Heintz, Orgel

GEN 89140



Johannes Brahms 2 Rhapsodien op. 79 Intermezzi op. 117 Klavierstücke op. 118 und op. 119

Yorck Kronenberg, Klavier

GEN 88123





GEN 14313

GENUIN classics GbR

Holger Busse, Alfredo Lasheras Hakobian, Michael Silberhorn

Feuerbachstr. 7 · 04105 Leipzig · Germany

Tel.: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 50 · Fax: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 55 · mail@genuin.de

Aufnahme: Reitstadel, Neumarkt, 19.–21. November 2013

Tonmeister/Recording Producer: Christopher Tarnow

Schnitt: Martin Rust, Michael Silberhorn, Christopher Tarnow

Flügel: Steinway D

Künstlerischer Berater: Felix Schmidt

Englische Übersetzung: Matthew Harris, Ibiza

Autostadt, Wolfsburg (Movimentos Text)

Redaktion: Ute Lieschke, Leipzig

Fotografie: Irène Zandel, Hannover · Klaus Bossemeyer (S. 20)

Grafikdesign: Thorsten Stapel, Münster

Ⓒ+ © 2014 GENUIN classics, Leipzig, Germany

All rights reserved. Unauthorized copying, reproduction, hiring,
lending, public performance and broadcasting prohibited.

